

Maurice Blanchot: *Thomas de Duistere*. Vertaald door P.I. Huigslot en J.J. Oskamp. Hölderlin

Philippe Mesnard: *Maurice Blanchot, le sujet de l'engagement*. L'Harmattan

Maurice Blanchot lezen is geslagen worden met verbijstering. Wat aanvankelijk nog een simpel verhaal belooft te worden, verandert al spoedig in een ondoorgrondelijk taalbouwsel, vol duistere beelden, onnavolgbare wendingen, ogenschijnlijk willekeurige allusies. Het probleem zit niet in de zinnen, die kalm en beheerst over de bladzijden golven. Ook 'gebeurt' er nagenoeg niets. Maar wat er staat weigert om de een of andere reden zich aan de lezer prijs te geven.

In *Thomas l'Obscur* bijvoorbeeld, onlangs in glashelder Nederlands vertaald (dus daar zit de moeilijkheid evenmin), lezen we over een zekere Thomas, die op de eerste bladzijde een duik in de zee neemt. Hij brengt een nacht in het bos door en vervolgens komen we hem tegen in de eetzaal van een hotel, waar hij het meisje Anne ontmoet. Er ontstaat een soort liefdesverhouding, Anne wordt ziek en sterft, en dan neemt Thomas (die voordien amper iets heeft gezegd) het woord, om de volgende dag in een wonderlijke herschapen wereld terecht te komen. De roman eindigt ermee dat hij opnieuw in de zee stapt. Het lijkt niets, de suggestie is daarentegen dat het om veel, zo niet om *alles* gaat.

Thomas de Duistere is de eerste roman van Maurice Blanchot, die in september van dit jaar negentig moet worden. Naar eigen zeggen was hij eraan begonnen in 1932; in mei 1940 voltooid, werd het boek in 1941 gepubliceerd. Kennelijk heeft de tekst hem niet meer losgelaten, want in 1950 verscheen een drastisch herschreven versie, waaruit alle narratieve ballast (al met al zo'n honderd bladzijden) is geschrapt. Het is deze versie die nu is vertaald, en dat maakt het begrip er niet gemakkelijker op.

Nu is Blanchot behalve romanschrijver ook criticus en essayist. Hij heeft schitterende essays geschreven over Sade, Hölderlin, Lautréamont, Rilke, Mallarmé en - vooral - Kafka, die tussen de regels ook het nodige over zijn eigen literaire werk verhelderen. In zijn eerste essaybundel *Faux pas* (1943) verlangt hij naar een schrijver, 'symbool van zuiverheid en trots', die voor de roman zal zijn wat Mallarmé is geweest voor de poëzie, die van de roman een equivalent zal maken van het 'absolute'. Er hoeft niet aan getwijfeld te worden dat Blanchot zichzelf als zo'n schrijver heeft gezien.

De literatuur is voor hem iets absoluuts, iets dat zich afspeelt in een eigen ruimte, los van de dagelijkse werkelijkheid. Blanchot schrijft met zijn rug naar de geschiedenis, waarin de mens via arbeid, wetenschap, techniek en politiek een wereld van zin en betekenis heeft gecreëerd.

In een van zijn latere essaybundels, *L'espace littéraire* uit 1955, wordt het zo geformuleerd: 'Hoe meer de wereld zich bevestigt als de toekomst en het volle daglicht van de waarheid, waarin alles waarde zal hebben, waarin alles zin heeft, waarin dat alles zich zal voltrekken onder de heerschappij van de mens en voor zijn gebruik, des te meer lijkt het dat de kunst moet afdalen naar dat punt waar niets nog zin heeft, des te meer is het van belang dat zij de beweging handhaaft, de onzekerheid en het ongeluk van datgene wat ontsnapt aan elke greep en aan elk doel'.

Ook dat klinkt nog tamelijk raadselachtig. Pas als we ons realiseren dat zin en betekenis vooral het werk zijn van de taal wordt het misschien iets duidelijker. Want om de dingen zin en betekenis te geven, moet de mens ze eerst ontkennen of, zoals Blanchot het enigszins pathetisch noemt, 'doden'; het ding als zodanig, in zijn onbenoemde, in zichzelf besloten duisternis, maakt pas daarna plaats voor het abstracte licht van het woord. Deze ontkenning, dit sterven, deze dood, is de voorwaarde van elke zin of betekenis. En dáár richt de literatuur zich op.

Het doel is niet alle zin en betekenis uit te wissen, laat staan wetenschap, techniek en arbeid af te schaffen. Blanchot gaat het erom vast te houden aan wat in dat alles wordt 'vergeten'. In het programmatische slotessay ('La littérature et le droit à la mort') van zijn bundel *La part du feu* uit 1949 schrijft hij dat de literatuur altijd op zoek is naar 'het moment dat aan haar voorafgaat'. Uiteraard is dat een hoogst paradoxaal, om niet te zeggen onmogelijk streven, want het zou erop neerkomen dat het eigenlijke doel van het schrijven de stilte is, de stilte die heerst in het ondoordringbare 'buiten' van de wereld.

Het enige wat in woorden kan worden uitgedrukt of getoond, dat is de ontkenning zelf, het sterven dat alle zin en betekenis mogelijk maakt, en dat daarom niet slechts één keer plaatsvindt maar onophoudelijk. Aan het sterven komt nooit een eind; de ware dood is niet een afsluiting, een afscheid van het leven, maar, zoals Blanchot het uitdrukt, 'de onmogelijkheid om te sterven'. Aan het sterven komt geen eind, omdat de wereld voortdurend opnieuw wordt gecreëerd.

De literatuur die volgens Blanchot deze naam verdient laat ons dat ervaren. In die ervaring verdwijnt de schrijver. De literatuur is voor hem niet zozeer een zaak van individuele expressie, als wel van een onpersoonlijk spreken. Het sterven dat in zijn taal wordt herhaald, treft ook hemzelf. Hij offert zich op voor zijn kunstwerk; hij ontkennt ook zichzelf, om ruimte te maken voor de taal *als taal*, de enig mogelijke echo van de stilte die aan elk spreken vooraf gaat.

Schrijven is sterven, zegt Blanchot, die zich als schrijver verre houdt van het openbare literaire leven. Alle publiciteit mijdt hij angstvallig, zelfs foto's zijn er nauwelijks van hem in omloop. Als een levende dode heeft hij zich, overeenkomstig zijn opvatting van het schrijverschap, uit de wereld teruggetrokken. Dat hij desondanks weldra negentig zal worden, heeft dan ook iets zeer ironisch, al onderstreept het onbedoeld zijn visie op de dood als een onmogelijkheid om te sterven.

Toch is het niet zo dat Blanchot zich *altijd* zo hermetisch van de wereld heeft afgesloten. Zijn literaire kluizenaarschap is een feite een 'mythe', zorgvuldig gekoesterd door hemzelf en door zijn vrienden, meent Philippe Mesnard in *Maurice Blanchot, le sujet de l'engagement*. Uit deze studie, waarin de auteur soms zijn onderwerp in duisternis lijkt te willen overtreffen, komt ook een heel andere Blanchot naar voren. Een politiek geëngageerde Blanchot, die in 1958 - midden in de Algerijnse oorlog - zijn stem verheft tegen De Gaulle, die zich in mei 1968 solidair verklaart met de opstandige studenten en anoniem artikelen schrijft over Marx, de bevrijdingsbewegingen in de Derde Wereld, Cuba, de Culturele Revolutie.

Dit extreem-linkse engagement blijkt niet het enige engagement in Blanchots

leven te zijn. In de jaren dertig had hij zich, als publicist, eveneens in de publieke arena gewaagd, toen aan de andere kant van het politieke spectrum. Als sympathisant van de extreem nationalistische *Action Française* fulmineerde hij in tijdschriften als *L'Insurgé* en *Combat* tegen de democratie, het marxisme, het kapitalisme, het kosmopolitisme, in feite tegen de hele moderne wereld die hij 'zonder ziel' achtte. In een artikel uit 1936 (*Le terrorisme, méthode de salut public*) preees hij het geweld aan als de enige mogelijkheid om het tij te keren. Vooral moest Léon Blum het ontgelden, de leider van het Volksfront, waarbij Blanchot vanwege Blums joodse afkomst ook voor antisemitische argumenten niet terugdeinsde. Het antisemitisme was trouwens in de kringen die hij destijds frequenteerde gemeengoed.

Literatuur is 'taal die ambiguïteit wordt', zou Blanchot later schrijven. Als je bedenkt dat hij in de jaren dertig, naast zijn politieke geschrijf, óók werkte aan *Thomas de Duistere*, wordt duidelijk dat de ambiguïteit voor Blanchot een nog veel verder strekkende betekenis moet hebben gehad. Mesnard verkent die ambiguïteit, door de connectie te laten zien tussen Blanchots literaire schrijven van de 'nacht' en het politieke schrijven van de 'dag', en dat leidt tot verrassende bevindingen.

In 1938 zei Blanchot de rechtse politiek vaarwel, om zich weldra terug te trekken in de zuivere literatuur, mede onder invloed van Georges Bataille met wie hij in 1940 bevriend was geraakt. De nadruk op het 'vergeten', op de 'duisternis' en op het 'onpersoonlijke' in Blanchots literatuuropvatting kan echter, aldus Mesnard, óók worden gezien als een welbewuste strategie om het politieke verleden te verduisteren. En niet zonder succes, want het heeft tot de jaren zestig geduurd voordat het weer boven water kwam.

Toen werd het hem niet al te zeer kwalijk genomen, omdat hij zich inmiddels had gemanifesteerd als een echte Franse - dus linkse - intellectueel, die tegen De Gaulle en alles waar deze voor stond een categorische 'weigering' uitsprak. Dezelfde weigering die in 1964 zou worden aanbevolen door Herbert Marcuse (in diens *One Dimensional man* staat niet toevallig een citaat van Blanchot) tegen de kapitalistische consumptiemaatschappij.

Ook in deze 'weigering' ziet Mesnard een overeenkomst tussen literatuur en politiek. Niet minder dan de linkse en rechtse revolutionair die Blanchot op verschillende momenten in zijn leven heeft willen zijn, weigert de *schrijver* Blanchot de wereld zoals deze is. In beide gevallen gebeurt dat vanuit een hang naar het absolute, dat voor de revolutionair de vorm aanneemt van een catastrofale onderbreking van het historische verloop; voor de schrijver neemt het de vorm aan van het buiten-historische literaire werk.

Na mei 1968 zou het absolute in Blanchots werk nog een derde vorm aannemen, en wel die van 'Auschwitz'. In *L'écriture du désastre* (1980) wordt de Holocaust aangewezen als de 'absolute gebeurtenis in de geschiedenis', waaraan Blanchot in zijn schrijven probeert te beantwoorden. Maar je zou ook kunnen zeggen dat de geschiedenis met deze catastrofe bevestigt wat Blanchot altijd al had geweten: namelijk dat de westerse beschaving met haar onophoudelijke productie van zin en betekenis op de dood berust. In de wereld van Auschwitz, voor de literatuur even onbereikbaar als die andere dood, was dat openlijk zichtbaar geworden.

Ongetwijfeld spelen in de verabsolutering van 'Auschwitz' persoonlijke schuldgevoelens een cruciale rol. Hetzelfde geldt voor zijn motief om in 1968 de politiek ten tweede male de rug toe te keren. Blanchot deed dat immers, omdat hij zich niet kon verenigen met het anti-zionisme van sommige van zijn kameraden. Van hun houding profiteert - onbedoeld - het antisemitisme, schreef hij toen in een brief aan de joodse filosoof Emmanuel Levinas, met wie hij sinds 1927 nauw bevriend was.

Die vriendschap, ontstaan toen zij beiden in Straatsburg studeerden, heeft achteraf iets verbazingwekkends, gelet op de extreem-rechtse artikelen met hun antisemitische ondertonen, die Blanchot in de jaren dertig heeft geschreven. Ook hier lijkt de ambiguïteit dus niet te ontbreken, maar misschien is het beter om te spreken van een innerlijke verscheurdheid, die in Blanchots dubbelzinnige obsessie voor het jodendom - als de vertegenwoordiging van het vreemde in en buiten hemzelf - tot uiting komt. Mesnard wijst op de sporen ervan in Blanchots literaire werk, en maakt er zelfs een belangrijke sleutel tot dat werk van.

Zo wordt in zijn tweede roman *Aminadab* (de naam van Levinas' jongere broer) een ondergronds opgesloten volk beschreven, waarin men zonder al te veel moeite de destijds - 1942 - vervolgte joden kan herkennen. In twee verhalen uit de jaren dertig (later herdrukt in *Après Coup précédé par Le ressassement éternel*) komen scènes voor die vooruit lijken te lopen op de gaskamers. In *Thomas de Duistere* is op zeker moment sprake van 'mensen-sterren', die door Thomas als door een messias naar de 'eerste nacht' worden geleid - wellicht eveneens een verwijzing naar de joden en hun weldra door de nazi's tot brandmerk gemaakte davidster.

De dubbelzinnigheid van Blanchots relatie tot het jodendom blijkt volgens Mesnard uit een andere passage van deze roman, waarin Thomas verwickeld is in een gevecht op leven en dood met een 'rat', in de antisemitische propaganda het symbool voor de jood. Deze rat heet bij Blanchot 'het afschuwelijke beest dat ten slotte onvergelijkbaar waardig en edel gebleken was'. Inderdaad geeft dat de combinatie van afkeer en de affectie aardig weer, maar van de rat in de roman wordt ook gezegd dat hij 'een woord' is en dan zou het beeld evengoed op de literatuur kunnen slaan. De literatuur is voor Blanchot tenslotte op vergelijkbare wijze dubbelzinnig: zij heeft een afschuwelijke kant (de dood) en een waardige en edele kant (het kunstwerk dat dank zij de dood ontstaat).

Mesnards interpretatie, hoe verrassend ook, heeft iets reductionistisch, dat onvoldoende recht doet aan het *raadsel* dat elk literair werk van Blanchot wil zijn en door zijn ongrijpbare ambiguïteit ook daadwerkelijk is: een raadsel zonder eenduidige oplossing. In *Après Coup* verzet Blanchot zich niet voor niets tegen de reductie van het verhaal tot 'een inhoud, tot iets dat zich anders kan uitdrukken'. Zo is het ook in *Thomas de Duistere*, waarvan daarom alleen met de nodige omzichtigheid kan worden gezegd dat het verhaal toch vooral naar zichzelf en naar de literatuur lijkt te verwijzen.

De schrijver is dan Thomas, die zowel van zichzelf als van de wereld vervreemd raakt wanneer hij de eerste keer in zee duikt. De dood die hij zoekt, de ontkenning van elke zin en betekenis, meent hij te hebben gevonden in het nachtelijke bos. Daar graaft hij zijn eigen graf, om er vervolgens als een Lazarus weer uit op te staan, 'berooft van zin'. Blanchot schrijft: 'Hij was werkelijk dood en

tegelijkertijd uit de werkelijkheid van de dood verstoten. In de dood zelf was hij van de dood beroofd, een afschuwelijk vernietigde mens, in het niets tot staan gebracht door zijn eigen beeld, door deze voor hem uit snellende Thomas, de drager van gedoofde fakkels die was als het bestaan van de laatste dood'.

Maar de enige die werkelijk sterft, is het meisje Anne, in de roman de belichaming van de tijd en 'Thomas' tegenstander, 'zonder welke hij, voorgoed onbeweeglijk en niet in staat uit de verte van de toekomst te komen, gedoemd zou zijn geweest op een verlaten bergtop, als de profetische adelaar uit een droom, het licht van het leven te zien uitdoven'. Dank zij haar dood kan deze apocalypticus zich uitspreken. Alleen, in het spreken vindt hij niet de dood, niet het einde, maar juist een nieuw begin. Onherroepelijk voelt Thomas zich 'in de valstrik van zijn schepping getrokken'.

In het slothoofdstuk, niet toevallig gesitueerd in de 'lente', herstelt de wereld zich weer via zijn bemiddeling. 'Over de velden verspreidde zich het ideaal van kleur. Langs de transparante en lege hemel verspreidde zich het ideaal van licht'. En als een Noach na de Zondvloed brengt hij de 'mensen-sterren' van de hemel terug naar de aarde en naar een 'zee' van betekenis, waarin zij zich 'wellustig' blootgeven, terwijl Thomas zelf zich 'triest' en 'wanhopig' voelt als hij zich op zijn beurt laat vallen in 'deze vloed van grove beelden'.

'Alsof de schaamte voor hem begonnen was', luiden de laatste woorden van de roman. Een bezegeling van zijn echech in feite, want de dood zelf, de sprakeloze stilte van de afwezigheid van iedere zin of betekenis, is uiteindelijk onbereikbaar gebleven. De roman heeft alleen de beweging laten zien die dit echech onontkoombaar maakt. Zo spreekt de literatuur, in 'een vreemd glijden tussen zijn en niet zijn, tegenwoordigheid, afwezigheid, werkelijkheid en onwerkelijkheid', de waarheid uit over de wereld, ook al is dat tegelijk een anti-waarheid waaraan geen enkele zekerheid, geen enkel houvast te ontleen valt.

Want de essentie van de literatuur is 'verstrooiing', schrijft Blanchot - waarmee bij deze even sombere als fascinerende auteur, die alleen van gevoel van humor géén last blijkt te hebben, uiteraard iets heel anders wordt bedoeld dan amusement.

(NRC Handelsblad, 7-3-1997)